BIBLIOTHÈQUE

DE

L'AMATEUR PHOTOGRAPHE

BIBLIOTHÈQUE DE L'AMATEUR PHOTOGRAPHE



L'ATELIER
DE
L'AMATEUR

PAR

J. FLEURY-HERMAGIS
Ingénieur-Opticien.

DEUXIÈME ÉDITION
Revue et augmentée

PARIS
G. RONGIER & Cie, EDITEURS
PLACE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE

avec figures intercalées dans le texte.

4, RUE ANTOINE-DUBOIS, 4
1889

L'ATELIER

DE

L'AMATEUR

Le portrait, il faut bien le reconnaître, est loin d'avoir été aussi cultivé jusqu'ici, par le plus grand nombre des amateurs, avec autant d'empressement, de goût et de succès, que les autres genres; et cela devait être quand on songe que l'amateur sollicité, l'été, par les excursions dont nous apprécions, d'ailleurs (1), l'intérêt et l'agrément, ne peut consacrer au portrait que de rares instants des journées d'hiver, c'est-à-dire des plus défavorables, et cela au dehors ou dans une chambre mal éclairée et incommode.

Mais on se lasse de tout, à la fin (même des instantanées au soleil); on découvre tôt ou tard le charme d'un portrait bien campé et éclairé avec art; on regrette de n'avoir dans la collection de ses œuvres rien de remarquable en

---

(1) *Traité des excursions* photographiques, par MM. Fleury-Hermagis et Rossignol ; 2e édition, Rongier et Cie, éditeurs. Paris.

ce genre, non plus qu'en reproductions de tableaux, dessins, gravures, etc. ; on apprécie enfin les diverses satisfactions que peut offrir sans grande dépense un atelier bien compris, pouvant servir, selon les goûts et les circonstances, d'atelier de peinture, de salon intime, de jardin d'hiver ou de fumoir ; et l'on se décide à en établir un plus ou moins vaste et plus ou moins riche.

Consulté fréquemment à ce sujet par nos clients, nous avons dû nous enquérir auprès des praticiens les plus compétents des meilleurs systèmes de vitrage, de rideaux, stores, écrans, fonds et accessoires, ainsi que des dimensions les plus favorables ; et c'est le résultat de notre enquête déjà présenté aux nombreux lecteurs du journal l'*Amateur photographe*, année 1888, selon le vœu de plusieurs d'entre eux, c'est ce travail, disons-nous, que nous rééditons avec quelques additions, pour répondre à de nouvelles demandes.

Après quelques généralités sur l'orientation et les dimensions à adopter, sur le choix du verre et la ventilation, nous passerons en revue les divers moyens adoptés jusqu'ici pour l'heureuse distribution de la lumière dans la galerie vi-

trée. Nous terminerons par quelques conseils pratiques sur les travaux qui s'y exécutent.

Orientation.

L'amateur qui ne se propose pas d'exécuter de fréquentes copies de cartes, gravures ou dessins, choisira, comme le portraitiste de profession et comme le peintre, l'éclairage au *Nord*, autant que possible du moins, car on n'est pas toujours libre, dans les villes surtout, de choisir son orientation.

Les villes obligent aussi de s'élever au-dessus des maisons voisines pour n'être pas masqué par elles ; mais, à la campagne, et partout où cet inconvénient n'existe pas, on préférera avec raison bâtir au rez-de-chaussée ou seulement au premier étage. On évitera, bien entendu, le voisinage des grands arbres dont le feuillage produirait une ombre ou des reflets verts gênants.

Après le *Nord*, recherché avec raison dans les pays chauds ou tempérés, c'est le *N.-N.-E.* qui offre le moins d'inconvénients, puis le *N.-N.-O.* ; et enfin l'*Est* ou l'*Ouest*, ou mieux l'un et l'autre, lorsqu'on peut s'éclairer des deux côtés : on partage, en effet, dans ce cas, l'atelier

par une cloison ou une tenture épaisse dirigée du Nord au Sud, et l'on n'a ainsi le soleil que dans l'une ou l'autre des deux moitiés de la galerie, quelle que soit l'heure du jour, à la condition, bien entendu, d'élever sur l'arête du toit une cloison opaque (bois ou métal) et verticale, de deux ou trois mètres de hauteur et de même longueur que le vitrage.

N'oublions pas que le soleil a ses avantages pour certaines reproductions, pour certains tirages, et que d'ailleurs, il est fréquemment masqué par le brouillard. En pareil cas, l'orientation *Est* ou *Ouest* permet encore des poses assez rapides et n'est pas à dédaigner, tandis que l'éclairage au Nord peut devenir insuffisant.

Quant au Midi, chacun peut le rechercher pour des tirages rapides, mais il intéresse moins l'amateur que le photo-graveur.

Dimensions.

Les dimensions suivantes : Hauteur 2m, 50, longueur 7m,50, largeur 3m,25, cotée sur notre dessin (*fig.* 1, page 15) n'ont évidemment rien d'absolu, sauf la hauteur qu'il est prudent de ne pas exagérer, car un excès de hauteur ralentit la

pose (l'intensité de la lumière étant en raison inverse du carré de la distance) et la beauté du modelé est en outre plus difficile à obtenir, comme l'ont constaté nombre d'habiles opérateurs de notre connaissance.

Que de fois nous avons vu M. *Nadar* père maudire la hauteur exagérée de sa galerie du boulevard des Capucines ! ce qui ne l'a pas empêché de commettre, quoique à un degré moindre, la même faute rue des Mathurins où il n'obtient l'effet cherché qu'à grand renfort d'écrans et de réflecteurs. Il a d'ailleurs reconnu l'avantage d'un atelier plus réduit, puisqu'il en a fait construire un dont les dimensions se rapprochent beaucoup des nôtres. La longueur, $7^{m},50$, est presque insuffisante pour la carte de visite en pied, mais suffit grandement pour les autres formats.

Quant à la largeur, $3^{m},25$, c'est un minimum également, surtout si l'on veut faire usage de l'excellent fond demi-circulaire, tel que le comprenait Adam Salomon et tel que nous le décrirons plus loin avec dessin à l'appui.

Notre figure 1 ne donne pas la cote du soubassement qui doit supporter le vitrage vertical. On peut élever celui-ci de $0^{m},40$ à $0^{m},90$, selon

largeur de l'atelier ; mais nous conseillons de le réduire à $0^{m},25$ dans les ateliers de 3 mètres de large et au-dessous. On peut, d'ailleurs, suppléer au défaut de soubassement par un rideau opaque et le supprimer s'il gêne, comme, par exemple, s'il s'agit d'un groupe assis sur le tapis, etc.

Pente du toit.

Notre figure 1 représente un toit à pente unique et assez faible (1 à 2 centimètres par mètre). Mais, on peut évidemment augmenter cette pente, selon que l'invasion de la pluie et surtout les amas de neiges sont plus ou moins à redouter. Pour que l'eau des pluies ne pénètre pas dans l'atelier par le vitrage, il est prudent de porter jusqu'à 8 centimètres le recouvrement d'une vitre sur l'autre, de laisser 2 milimètres d'intervalle entre les deux portions qui se recouvrent, et d'arrondir un peu le bord inférieur de chaque vitre, au lieu de le laisser rectiligne.

On peut, au lieu de mastiquer les vitres, les comprimer avec quelques vis contre des lamelles de caoutchouc ; mais celui-ci s'altère

vite, et il faut le remplacer quand il est trop fendillé pour rester étanche.

Sans doute un toit à deux pentes, surtout de forme légèrement ogivale, est plus gracieux que le toit à pente unique, mais il n'a d'utilité que pour les expositions doubles à l'Ouest et à l'Est, par exemple, dont nous parlions tout à l'heure.

Matériaux.

Le choix des matériaux n'est pas indifférent à notre avis et d'après notre propre expérience.

C'est ainsi que le verre (bleu plutôt que blanc, si l'on a principalement en vue l'exécution des portraits dans les meilleures conditions possibles) ne devra posséder qu'au moindre degré la teinte verte qui rend tant de feuilles de verre impropres à l'usage photographique.

Le verre au cobalt, s'il s'agit de verre bleu, sera seul admis ; et la force employée sera au moins celle du demi-double ou double pour les plus grandes feuilles.

Certains verres jaunissent au soleil, mais pour un temps seulement : il n'y a donc pas

lieu de se préoccuper de cette coloration, surtout pour opérer sur gélatino.

Quant aux verres cannelés, ils sont favorables pour adoucir la lumière trop vive de certains ciels, sans la diffuser avec excès comme le verre dépoli, qui peut gêner la mise au point et nuire à la netteté du cliché, par des jours de brouillard peu actiniques.

Le bon marché actuel du fer ne peut qu'engager l'amateur à lui donner la préférence; toutefois, si l'on veut réduire sa dépense, c'est en bois et fer qu'il conviendra de faire exécuter la carcasse de la galerie ; le fer serait réservé à la confection du vitrage (fer à T) et, s'il y a lieu, du solivage qui ne devra pas vibrer au moindre mouvement de l'intérieur ou au passage des voitures. Le reste de la construction sera en briques ou en bois fort, peint en blanc extérieurement, pour n'absorber que le moins de chaleur possible.

Ventilation.

L'échauffement excessif de l'atelier en été est, en effet, comme on le sait, l'inconvénient le plus difficile à atténuer. On a bien recours

à des bâches ou à des paillassons ; mais on n'évite alors la chaleur qu'en se privant de lumière. On emploie aussi l'arrosage du toit, palliatif utile mais rarement suffisant et d'ailleurs coûteux ou impraticable en bien des circonstances : aussi avons-nous adopté, pour notre usage personnel, et conseillons-nous ici un système de ventilation très simple consistant à amener, si possible, l'air frais de la cave dans l'atelier au moyen d'un gros tuyau de poterie, et à lever le rideau de la cheminée ou à ouvrir un des châssis du vitrage.

Enfin pour réduire au minimum l'emmagasinement de la chaleur en été et le refroidissement en hiver, on donnera, à la tuile ordinaire et non à la tuile à emboîtement, la préférence sur le zinc pour couvrir les deux extrémités P.P. du toit (*fig.* 1).

Éclairage.

La répartition harmonieuse de la lumière sur la tête, les mains et le vêtement du modèle, constitue l'un des plus difficiles problèmes de notre *art*, problème toujours nouveau puisque

les données en varient chaque fois, comme le modèle et comme la lumière de chaque instant.

Un très habile photographe parisien, M. *Pirou*, à l'expérience de qui nous faisions récemment appel dans un cas difficile, nous répondit ceci : « J'ai mis six mois à étudier ma lumière dans mon nouvel atelier de la rue Royale, et c'est à peine si j'en suis maître ! » Vous voyez de quelle patience il faut s'armer pour parvenir à doser pour ainsi dire et à diriger à son gré cette force mystérieuse, cause première de tant de chefs-d'œuvre...., et aussi de pas mal d'horreurs.

C'est justement la difficulté de la question et la nécessité de parer, dans chaque installation, à des exigences différentes, qui ont fait inventer tant de moyens compliqués pour la résoudre : stores et rideaux de toute espèce et de toute grandeur, simples, doubles ou même triples, blancs ou bleus, transparents ou opaques, écrans, réflecteurs, fonds et demi-fonds, de toutes formes et de matières diverses, en sorte que l'agencement de chaque photographe lui est, en quelque sorte, personnel, en même temps que spécial à sa galerie, et ne saurait, par conséquent, rendre ailleurs les mêmes ser-

vices. M. Pirou, déjà nommé, et qui possède justement deux ateliers dans Paris, n'a jamais pu appliquer avec succès, dans le nouveau, les moyens qui lui réussissaient dans l'ancien. Comment donc, et à plus forte raison, l'amateur

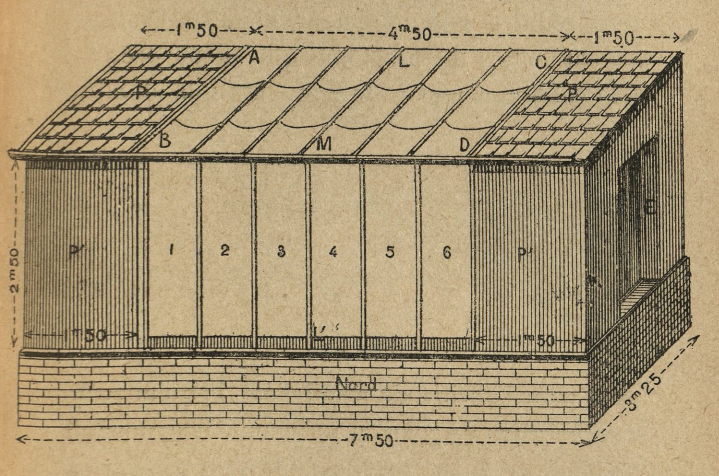


Fig. 1.

inexpérimenté n'échouerait-il pas dans des tentatives analogues ? Et conséquemment de quelle utilité serait pour lui la description minutieuse des trop nombreux systèmesd'éclairage dérivés de quelques types essentiels ? Bornons-nous donc à ces derniers ; formulons clairement les principes et efforçons-nous de démêler, dans

la confusion qui nous entoure, des conditions de succès facilement réalisables.

Une galerie de moyenne dimension (*fig.* 1) avec toit à une seule pente au Nord, et vitrée dans son milieu seulement, sur 4 mètres environ, réduira singulièrement, nous l'affirmons, les difficultés du problème qui nous occupe, à la condition que le mur du Midi la domine

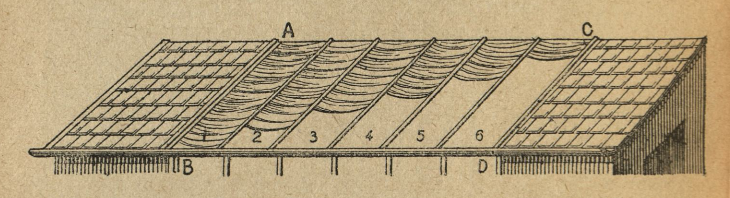


Fig. 2.

assez pour l'abriter du soleil d'été, et qu'aucune réverbération de celui-ci ne vienne déconcerter les plans de l'opérateur, ce qui n'est pas rare à la ville. Tout l'intérieur, fer, bois et murs, sera peint en gris souris légèrement bleuté ou verdâtre (peinture mate pour éviter les réflexions nuisibles). Quant aux rideaux, le système le plus simple qu'on puisse adopter consistera : 1° pour le vitrage vertical dans une série de rideaux indépendants 1, 2, 3, 4, 5, 6 coulissant sur la même tringle horizontale, des

deux extrémités P P' vers la ligne médiane L M, de façon à découvrir telle largeur de vitre qu'on jugera nécessaire, ou à ne découvrir que partiellement chaque section correspondante du vitrage, pour produire des effets particuliers ; 2° pour le vitrage du toit, dans deux rideaux seulement, horizontaux ou à peu près, et coulissant sans être trop tendus (on verra pourquoi) sur deux tringles parallèles de AB ou de CD vers la ligne médiane LM, de façon à ne laisser pénétrer qu'une lumière plus ou moins oblique (à 45° environ) sur la tête du modèle placé à l'une ou à l'autre extrémité de l'atelier. Veut-on réaliser, avec l'un ou l'autre de ces deux rideaux *de ciel*, la plus grande partie des effets souvent très heureux du système *diagonal* réprésenté dans la figure 2 ? Comme nos rideaux sont un peu libres, et que les tringles peuvent en outre céder légèrement, il nous suffirait d'opérer le déplacement du rideau en oblique, en le tirant plus à l'une de ses extrémités qu'à l'autre. Une simple baguette un peu longue suffit et permet de supprimer les cordons, ressorts et poulies qui se détraquent tôt ou tard ; les cordons sont cependant indispensables, lorsqu'on superpose deux jeux de rideaux,

ainsi que nous l'exposerons tout à l'heure. Les stores à ressort comme ceux des voitures sont particulièrement commodes.... tant qu'ils marchent.

Éclairage diagonal.

L'éclairage *diagonal* du toit vitré (*fig.* 2) dans le même sens que notre dessin ou dans le sens opposé, se réalise aisément en disposant, au-dessous de chaque fer à T de celui-ci, deux fils de fer parallèles, superposés, et distants d'un centimètre et demi, sur lesquels peuvent coulisser les rideaux 1, 2, 3, 4, 5 et 6, indépendants les uns des autres. Ces rideaux se recouvrant exactement l'un l'autre, par leurs bords, sont tout indiqués pour les ateliers incomplètement abrités du soleil. Ils permettent une grande variété d'effets soit seuls, soit combinés avec d'autres, tels que ceux de la figure 1, surtout si la largeur de l'atelier est suffisante pour laisser l'opérateur libre de placer son modèle où bon lui semble.

Jeux de rideaux combinés.

Une des combinaisons de rideaux de ciel les plus simples sinon la plus simple, et dont les résultats valent au moins ceux des systèmes les plus compliqués est la suivante :

1° Rideau ou store de toile bleue presque opaque se déployant, comme dans la figure 1, de AB vers LM ; 2° rideaux ou stores de la figure 2, mais seulement dans les travées numéros 3, 4, 5, 6, et avec cette particularité que l'opacité de l'étoffe va en diminuant de 3 à 6, de façon à obtenir une dégradation lumineuse d'une grande douceur.

Cette combinaison utile, mais non indispensable dans l'hypothèse d'un éclairage *plein Nord* devient précieuse pour des orientations NE ou NO, et souvent même exige le complément d'un troisième rideau plus clair coulissant au-dessous de tous les autres de AB vers CD. La même orientation défavorable où certaines réverbérations peuvent également nécessiter,pour le vitrage vertical, l'adjonction au premier système de rideaux simples d'un second jeu de rideaux ou mieux de stores, mobiles de

bas en haut, ou *vice versa* comme les stores de voitures et d'une étoffe plus claire que les rideaux ordinaires.

Couleur et épaisseur des stores et rideaux.

La teinte bleue de l'étoffe à rideaux, pourvu qu'elle ne tourne pas au vert sous l'influence de la lumière, est préférable, à notre avis, comme n'exposant pas le modèle à cligner des yeux si la lumière est un peu vive ; mais d'un autre côté, l'opérateur a généralement plus de peine à bien juger de l'effet avec des rideaux bleus qu'avec des blancs. Quant à l'épaisseur de l'étoffe employée, elle sera celle du calicot de force moyenne dans le premier système, un peu moindre pourtant sous un ciel brumeux que dans les pays méridionaux.

Dans les systèmes de rideaux combinés, le jeu le plus rapproché du vitrage sera d'étoffe ordinaire (toile ou calicot de force moyenne), et l'autre jeu sera d'étoffe plus claire. Un troisième jeu, si cela était jugé nécessaire, serait d'étoffe plus mince encore et presque transparente.

On peut d'ailleurs, sans nuire en rien à l'éclairage, satisfaire aux exigences des diverses destinations que peut recevoir l'atelier de l'amateur, suivant ses goûts et suivant les circonstances, en ne vitrant en bleu que la moitié *Est* ou *Ouest*, et en combinant rideaux bleus et rideaux blancs, même dans un but décoratif.

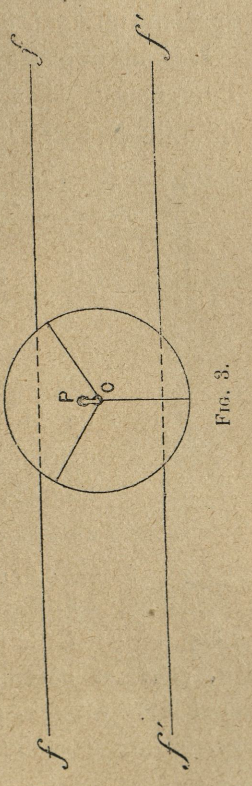


FIG. 3.

Des écrans.

Pour éviter toute combinaison de rideaux qui complique nécessairement l'agencement et ne produit l'effet cherché qu'après des tâtonnements susceptibles d'agacer le modèle, d'habiles praticiens ont conseillé et employé avec succès des écrans circulaires d'abord (*fig.* 3), puis carrés ou rectangulaires, pouvant se mou-

voir en tous sens et s'abaisser ou s'élever au-dessus et un peu au devant de la tête du modèle, de même qu'à gauche ou à droite de celui-ci.

L'écran circulaire représenté (*fig.* 3) est formé d'un cerceau de bois léger, de deux mètres environ de diamètre, et de toile bleue opaque. On lui donne telle position que l'on juge avantageuse, soit au moyen de la poulie centrale C et des deux fils de fer *ff* et *ff'* (*fig.* 3) sur lesquels on le fait glisser, soit au moyen de la potence articulée AC (*fig.* 4), dont le jeu se comprend à l'inspection seule de la figure.

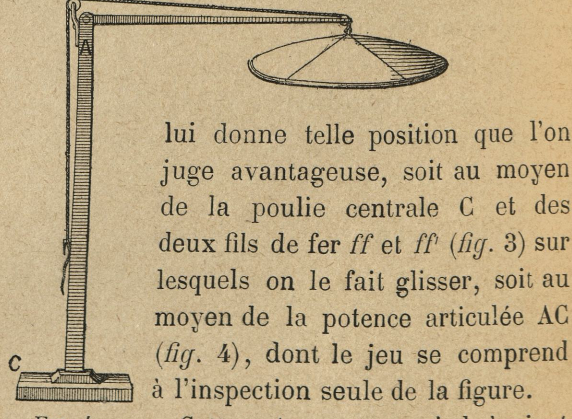


FIG. 4.

Cette potence, sans pied, à pivot fixe, pourrait sûrement être appliquée à demeure le long du mur et rendrait ainsi les mêmes services sans gêner le passage.

Ecrans verticaux.

Dans certains ateliers trop vastes, on a senti le besoin de remplacer les rideaux et stores verticaux par des écrans mobiles qu'on rapproche à volonté du modèle. L'étoffe plus ou

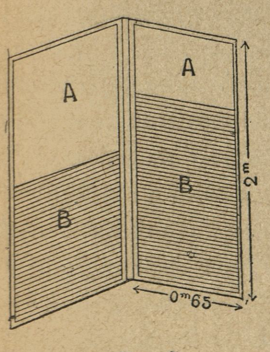


Fig. 5

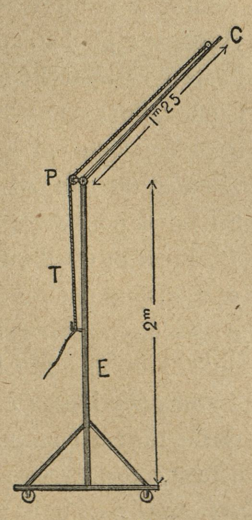


Fig. 6

moins claire de ces écrans est simple ou double, et les cadres légers sur lesquels on la tend sont simples ou articulés comme les feuilles d'un paravent. Généralement, il y a avantage à avoir au moins deux cadres de $0^{m},65$ environ de large

sur 2 mètres de haut, articulés ensemble (*fig.* 5) et garnis chacun de deux étoffes, l'une A de calicot léger, l'autre B de toile bleue demi-opaque, toutes deux pouvant s'élever ou s'abaisser comme des stores, de manière à graduer à volonté la lumière soit d'en haut, soit d'en bas. Quelques photographes combinent et articulent l'écran vertical E (*fig.* 6) avec un écran de ciel C en calicot de moyenne épaisseur et cloué sur le cadre. Celui-ci peut recevoir diverses inclinaisons au moyen du cordon de tirage T réfléchi sur la poulie P.

Cet écran combiné, qui n'a d'utilité, nous le répétons, que dans les ateliers trop vastes, représente, en réalité, le vitrage d'un atelier moins haut et moins large tel que celui de la figure 1, et son adoption prouve bien l'avantage des petites galeries que nous avons déjà signalé au lecteur, et la nécessité de ne pas prendre sa lumière de trop haut, ni de trop loin, si l'on veut en rester maître.

Usage des rideaux, stores et écrans.

Examinons, pour plus de clarté et de facilité, un buste en plâtre avec les différents modes d'éclairage que nous pouvons maintenant produire dans notre atelier :

1° Tout le vitrage découvert, plaçons le buste en question à 1m,50 de l'un des fonds et de façon qu'il regarde l'autre très en face.

Comme la lumière le frappe de toutes parts, au fond des orbites et des autres parties creuses presque autant que sur les joues, sur le front et sur les autres parties saillantes, les traits nous paraîtront peu accentués, mal définis, faute d'ombre. Essayons quelques moyens de produire celle-ci.

Le sommet de la tête étant évidemment le plus éclairé, puisqu'il reçoit à plomb la lumière du ciel, c'est naturellement à cet excès de lumière verticale que nous devons d'abord chercher à remédier.

2° Pour cela, présentant notre plâtre, non plus de face, mais de trois quarts, le petit côté vers le mur, rapprochons-le un peu du fond jusqu'à 1 mètre environ de celui-ci, ce qui l'abrite déjà d'une partie de la lumière verticale : cela nous

donnera un premier résultat, surtout pour le petit côté de la tête qui, devenant légèrement ombré, paraîtra dès lors tout à fait distinct du nez très éclairé, trop éclairé même. Les grands traits s'accuseront aussi plus nettement que tout à l'heure, mais trop durement, faute de demi-teintes ménageant la transition des blancs aux noirs.

3° Mais tirons notre rideau de *ciel* du premier système (*fig.* 1) d'un mètre et demi environ vers la ligne médiane LM ou plutôt vers le point L, car il y a avantage à ne tirer que d'un mètre environ vers le point M, pour obtenir l'éclairage diagonal de la figure 2: immédiatement l'opposition trop vive des ombres aux lumières disparaît ; à l'effet heurté de tout à l'heure succède un effet harmonieux et agréable, par suite de l'apparition des demi-teintes.

4° Voulez-vous une transition mieux ménagée encore du blanc au noir, autrement dit plus de demi-teintes (dont l'excès doit cependant être évité, sous peine de produire l'affadissement) ? Masquez progressivement avec le second rideau de ciel du premier système (*fig.* 1) convenablement tiré tout ou partie de l'espace L. M. D. C.

5° Quant aux rideaux verticaux dont nous n'avons pas eu besoin pour éclairer convenablement notre modèle, parce que nous avons supposé l'espace borné au *Nord* par des constructions, à peine avons-nous à nous en préoccuper, dans la plupart des cas, si l'espace est libre : il nous suffira de découvrir seulement en totalité ou en partie un ou deux des six panneaux vitrés de la figure 1 si la lumière est belle, ou un plus grand nombre en cas de mauvais temps.

Un rideau de toile opaque sera cependant presque toujours nécessaire pour masquer le bas du vitrage vertical jusqu'à $0^{m},55$ environ du parquet dans notre galerie de $2^{m},50$ de haut, ou jusqu'à $0^{m},90$ si elle avait $3^{m},50$ de hauteur et une largeur proportionnelle.

Ces généralités essentielles auxquelles nous devons nous tenir pour nous faire bien comprendre suffiront, nous en sommes convaincu, à l'amateur qui aura pu ou voulu suivre nos indications pour l'orientation et la hauteur de son atelier : les écrans de ciel, circulaires et autres, les jeux de rideaux en diagonale (*fig.* 2), les stores et écrans combinés, tout cela ne constitue que des variations au *système simplifié*

que nous avons conseillé (*fig.* 1); et le principe est toujours le même, malgré la complication des moyens.

Il faut d'ailleurs s'exercer et étudier encore, quel que soit le système adopté; et pour peu que l'orientation soit défavorable, si la pente et la hauteur du toit sont exagérées, s'il intervient en outre des réverbérations particulières qu'on ne saurait toujours prévoir d'avance, les difficultés à surmonter exigent une patience et une expérience telles, qu'il serait inutile et présomptueux de vouloir y suppléer par de simples conseils.

Fond demi-circulaire.

Les rideaux, stores et écrans que nous avons décrits jusqu'ici constituent, comme on l'a vu, des moyens relativement compliqués et surtout assez longs à mettre en œuvre pour en obtenir le meilleur effet possible. Or, pendant cette manœuvre, le modèle agacé n'est pas toujours maître de dissimuler sur sa physionomie l'expression de l'ennui que lui causent ces préparatifs prolongés.

Frappé de ces inconvénients, et ayant ap-

précié depuis longtemps, comme sculpteur, l'effet remarquable d'une niche pour faire valoir ses admirables bustes ou statues, *Adam Salomon*,

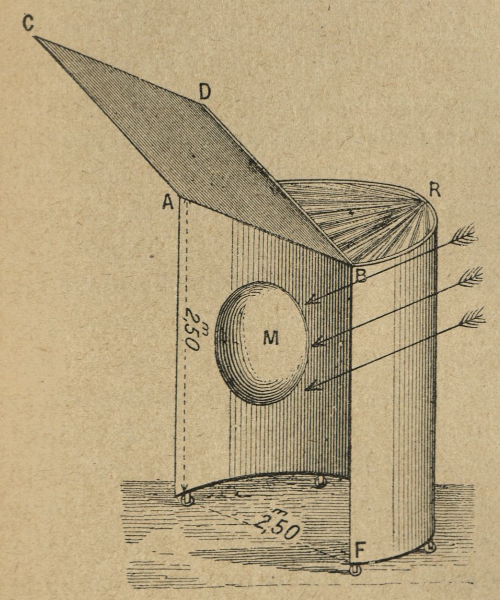


Fig. 7

qui fut en même temps le plus artiste des photographes en renom, remplaça avantageusement ses triples jeux de rideaux combinés par le fond ci-dessous représenté (*fig.* 7) et dont nous avons

expliqué le principe dans le *Traité des excursions* à propos du portrait en plein air.

Ce fond est à lui seul, en effet, un véritable atelier; et l'inventeur, dont nous nous honorons d'avoir été l'ami, se plaisait à nous convaincre des services qu'il lui rendait, au dehors comme au dedans, en même temps qu'à nous expliquer ses divers effets et les modifications qu'il lui avait fait subir ou qu'il projetait pour l'avenir.

Nous pouvons donc parler de cet appareil en connaissance de cause.

Le fond primitif de l'éminent sculpteur-photographe se composait d'un assemblage de lames de parquet de sapin fixées sur deux demi-cercles en fer parallèles, et tapissées intérieurement d'un simple papier gris. Plus tard, ce fut du papier bleuté, puis, en dernier lieu, du papier rouge saumon ; nous dirons pourquoi out à l'heure.

On peut évidemment remplacer les lames de sapin par une étoffe de laine d'une seule pièce tendue sur deux cercles que l'on fixe à quatre montants verticaux, ceux-ci étant munis de galets pour déplacer plus commodément l'appareil.

On peut encore le rendre pliant au milieu

pour le ranger, au besoin; mais l'essentiel, c'est de doubler l'étoffe pour la rendre imperméable à la lumière, et de la faire descendre jusqu'au parquet afin qu'il n'y ait pas de jours sous le cercle inférieur.

Notre dessin mentionne $2^{m},50$ pour le diamètre et autant pour la hauteur : c'étaient en effet les dimensions préférées par notre ami, qui blâmait avec raison les petites imitations de son appareil réduites à $1^{m},50$, ou 2 mètres de diamètre, comme ne permettant pas de varier suffisamment l'éclairage.

Primitivement encore, ce fond était découvert à sa partie supérieure, parce qu'un ancien rideau de ciel conservé dans la galerie combinait alors son effet avec celui du nouvel appareil; mais, plus tard, celui-ci fut complété : 1° par un rideau carré, coulissant sur les deux fils de fer qui joignent les extrémités des deux tiges AC, BD inclinées à 45° environ (1); 2° par un rideau en éventail rayonnant du point R vers le diamètre AB et pouvant se développer en tota-

(1) Ces tiges doivent avoir $1^{m},25$ de long et peuvent évidemment être articulées de façon à pouvoir s'incliner à volonté; mais dans le modèle de l'inventeur, elles étaient fixes.

lité ou partiellement, soit à gauche, soit à droite. Pour remédier à certaines orientations défectueuses, ou dans l'espoir de produire des effets meilleurs encore, quelques imitateurs ont cru devoir compliquer, bien à tort selon nous, le modèle de notre figure 7, celui de l'inventeur, par l'addition, les uns d'un écran, d'autres d'un réflecteur articulé avec le montant A ou le montant BF, ou avec les deux à la fois; d'autres ont imaginé une niche voûtée, un toit de tente pointu, un dôme, etc.

Mais nous allons voir la parfaite inutilité de toutes ces modifications ou complications, en même temps que l'infériorité des divers systèmes présentés comme équivalents, fonds pliés en deux, s'ouvrant comme un livre, fonds peints en dégradé renversé, c'est-à-dire le côté clair dans l'ombre et *vice versa*.

Avantages du fond demi-circulaire.

Ces avantages sont les suivants: 1° Isolement du modèle dans une véritable niche qui l'abrite des reflets nuisibles, si difficiles à éviter dans une galerie trop spacieuse, où il n'est pos-

sible de concentrer l'effet sur le modèle qu'avec le secours des nombreux stores, écrans et rideaux dont nous avons cité seulement les plus essentiels.

2° Suppression de ces moyens compliqués, longs à disposer et inférieurs quant au résultat.

3° Maximum de relief dû à ce que le modèle M est éclairé en sens inverse du fond.

La lumière, en effet, rasant le montant BF dans le sens indiqué par les flèches, il est évident, comme le montre le dessin, que l'ovoïde M figurant le modèle sera seul éclairé du côté d'où vient la lumière, tandis que, de ce même côté, l'intérieur du fond restera au contraire dans l'ombre. Réciproquement, la moitié mi-ombrée du modèle correspondra à la partie éclairée du fond.

4° Richesse du modelé et délicatesse extrême des demi-teintes, cette partie éclairée du fond agissant comme *réflecteur* sur la moitié mi-ombrée du modèle et produisant des demi-teintes d'autant plus facilement appréciables à l'œil, sans être exagérées pour la plaque, que la teinte du fond se rapproche davantage du *jaune orangé* clair : d'où le choix d'un papier *rouge*

saumon, très lumineux en effet, mais en même temps, peu photogénique.

5° Faculté de varier infiniment et rapidement les effets en ouvrant plus ou moins les rideaux de ciel, en obliquant plus ou moins l'ouverture du fond vers le jour et en opposant au modèle, selon les circonstances, selon les indications esthétiques ou le goût de chacun, une partie sombre, éclairée ou mi-ombrée du fond.

Sans doute l'emploi d'un tel système exige également de l'étude; mais les progrès d'un amateur dans la voie du portrait artistique seront à coup sûr, d'après ce que nous avons vu personnellement, beaucoup plus rapides avec l'hémicycle de *Salomon* qu'avec tous les agencements possibles de rideaux et d'écrans.

Il nous est doux, nous l'avouons, de rendre un hommage mérité à la mémoire de l'ami fidèle qui appréciait et secondait si bien, de son côté, nos efforts pour soutenir l'honneur de l'optique française ; mais comme personne n'a encore surpassé ni même égalé, régulièrement du moins, cet homme de génie dans l'art de la pose et la science du clair-obscur appliqués à la photographie, n'est-ce pas *lui*, avant tout

autre, que nous devons proposer comme modèle à l'amateur?

Ce que nous avons dit de l'invention serait incomplet si nous ne disions quelques mots de la pratique peu ou mal connue de l'inventeur ; ce ne sera pas une digression inutile : le lecteur y trouvera, nous l'espérons, plus d'une notion intéressante et profitable.

Pratique d'Adam Salomon.

« Pour réussir, disait Franklin, proposez-« vous comme modèle un de ceux que vous « voyez réussir le mieux ; et efforcez-vous de « le surpasser ou du moins de l'égaler. »

Salomon, que nous offrons pour modèle aux amateurs désireux de produire des portraits véritablement artistiques, nous semble d'autant mieux choisi que son exemple est peut-être le plus encourageant parmi tous ceux que nous pourrions citer. En effet, simple mouleur en plâtre, à ses débuts dans une fabrique de porcelaines de Limoges, plus tard modeleur, puis sculpteur et accessoirement photographe, ne devant pour ainsi dire qu'à lui-même ses

modestes connaissances en photographie comme en toutes choses, ce travailleur obstiné n'avait évidemment rien de plus que ce que nous avons tous en général : la faculté de voir et d'observer attentivement. Comment donc n'arriverions-nous pas à l'égaler, pour le moins, avantagés comme nous le sommes par un outillage plus perfectionné, par des préparations plus sensibles, des manipulations plus faciles et plus sûres, et enfin par les enseignements qu'il nous a laissés ou qui résultent de sa *pratique* telle que nous allons l'exposer ?

L'appareil du célèbre sculpteur-photographe comprenait une chambre 24 × 30, munie d'un avant-corps pour abriter l'objectif, un pied massif et un objectif 4 pouces à portraits d'Hermagis devenu le prototype du genre aux yeux, du moins, des visiteurs anglais et américains, qui ne manquaient jamais de prendre l'adresse de l'opticien et de lui demander un *Salomon's type*, faute de pouvoir déterminer notre ami à leur céder son propre instrument, même en en offrant dix fois sa valeur. Salomon n'opérait que sur glaces vraies et non sur verres, ceux-ci étant plus ou moins gondolés, et nuisibles par conséquent à la correction de

l'image. Il avait d'ailleurs une sorte d'horreur pour les verres : même pour encadrer ses admirables photographies, c'était de glaces choisies qu'il faisait usage ; et il faut avouer que la différence d'aspect justifiait grandement sa préférence. (Il livrait *toujours* sous glace ses épreuves réduites à 21×27 plein, après les avoir préalablement passées à l'encaustique.) Le collodion, nous l'avons déjà dit, fut à peu près le seul procédé qu'il ait sérieusement pratiqué, car lorsqu'il apprit l'apparition du gélatino-bromure, la cataracte l'avait déjà obligé de renoncer à ses travaux : à peine pouvait-il encore s'occuper de la pose.

Loin de sacrifier toujours au goût général qui paraît pencher vers un léger flou et un modelé doux favorables, il est vrai, aux enfants et aux femmes, parce qu'une exagération des reliefs les vieillirait, Salomon s'efforçait d'appliquer à chaque tête le clair-obscur propre à faire valoir son caractère, si celui-ci était noble ou gracieux, ou à l'atténuer, pour peu qu'il fût exagéré, vulgaire ou disgracieux.

Il accentuait, par exemple, les traits un peu trop vagues d'un jeune homme, en recherchant une lumière relativement intense, mais en n'ou-

vrant que très peu ses rideaux de ciel ou seulement l'un des deux.

Il se serait bien gardé, par contre, d'éclairer de la même manière une physionomie énergique, parce qu'il eût redouté de produire la dureté de l'expression, en poussant trop loin les oppositions.

Pour l'étude de sa lumière, l'ingénieux inventeur possédait deux mannequins à tête de carton, *tout de noir habillés*, l'un en dame, l'autre en *gentleman*. Il essayait patiemment, sur ces modèles immobiles, l'effet de son hémicycle et de divers genres de rideaux qu'il imagina successivement avant de s'arrêter à ceux que nous avons décrits et figurés. Ces essais préalables le renseignaient exactement et lui permettaient de trouver presque sans tâtonnements et du premier coup l'éclairage convenable à chacun de ses modèles vivants, selon l'âge, le sexe, le costume, la couleur de celui-ci, etc.

Un simple déplacement du fond à gauche ou à droite, en avant ou en arrière, sans déranger le modèle, lui suffisait pour obtenir le contraste cherché; et la simplicité du jeu de rideaux en abrégeait singulièrement le maniement.

Il passait, en revanche, un temps relativement

considérable à donner au modèle la pose convenable, à arranger la toilette, celle des dames surtout, de façon à faire valoir, par exemple, la taille élégante de celle-ci ou à dissimuler au contraire l'ampleur exagérée de celle-là, utilisant, en conséquence, pour cet objet, selon les circonstances, tous les accessoires du costume féminin : manteaux ou mantilles, dentelles, fourrures, etc., mais très sobre, par contre, de meubles et de bibelots. A peine faisait-il parfois usage d'une colonne cannelée et d'une draperie de velours qu'il finit par conserver seule, la colonne ayant été finalement supprimée.

On conçoit que, jaloux de produire de beaux portraits, et n'ayant d'ailleurs que l'embarras du choix parmi de nombreux solliciteurs venus en équipage, il ait fini par refuser (nous en avons été témoin plusieurs fois) certains types par trop ingrats, en dépit de puissantes recommandations.

Cela le faisait appeler original.

Original ! Il l'était à coup sûr : dans ses œuvres magistrales d'abord, qui portent toutes l'empreinte de sa puissante personnalité ; mais c'est surtout au moment de la pose que se révélait son art *à lui*, car il ne le devait à per-

sonne, son art, non seulement de provoquer sur la physionomie du modèle l'expression caractéristique jugée la meilleure, au cours d'une conversation préalable, mais encore de reconnaître et de saisir, au bon moment, cette expression plus ou moins fugitive. Seul alors avec son modèle, on pouvait l'entendre d'une pièce voisine ou bien du laboratoire, parler, selon les circonstances, littérature ou affaires, science, art ou famille, etc.; et c'est lorsqu'il avait réussi à intéresser l'auditeur qu'il découvrait l'objectif, tout en continuant la conversation, pour n'en pas perdre le bénéfice.

Son fond rouge venait parfois trop noir en certaines parties de l'épreuve d'essai qu'il faisait tirer sur papier salé non albuminé, pour faciliter la retouche. Il indiquait alors sur cette épreuve les *maquillages* à exécuter dans les parties correspondantes du cliché (à l'envers de celui-ci, et au moyen d'un pinceau chargé de carmin dissous dans de l'eau ammoniacale) non seulement sur le fond, mais encore dans le vêtement et dans les chairs, pour compléter quelques demi-teintes ou renforcer les points lumineux. Une deuxième et au besoin une troisième épreuve d'essai achevait de le renseigner sur la valeur

de son cliché ainsi retouché *grosso modo*; mais ce maquillage lui prenait si peu de temps et lui coûtait si peu de soins qu'il n'hésitait pas à l'effacer d'un coup d'éponge, avant de montrer à un amateur le cliché des épreuves les plus admirées, afin de jouir de sa surprise ou de juger de sa force.

Il avait d'ailleurs un moyen, à lui encore, de retrouver ses effets : c'était son carnet de pose.

Avant comme après la pose, on voyait, en effet, l'artiste observer attentivement son modèle, et parfois prendre des notes mystérieuses sur ce carnet, ou exécuter un croquis rapide, sans doute pour corriger ultérieurement, par les maquillages dont nous venons de parler, les effets qui ne lui semblaient pas de nature à être rendus à son entière satisfaction par la photographie pure : un teint un peu coloré, par exemple, ou bien un ruban jaune ou rouge, ou certaines demi-teintes délicates, visibles grâce à son papier *saumon*, mais qu'il craignait de ne pas retrouver sur son cliché.

C'était donc par l'application judicieuse du carmin à l'envers du cliché que *Salomon* réussissait à traduire photographiquement tous les

tons peu photogéniques du portrait et des vêtements avec leur valeur vraie: Il faisait en quelque sorte de *l'orthochromatisme* au pinceau. Quant aux tons trop photogéniques (bleu, blanc, violet), il les obtenait, comme tout le monde, par surexposition.

Son tirage, répétons-le, s'exécutait lentement, à l'ombre et sous un verre dépoli, en changeant de temps en temps l'orientation du châssis : tout cela pour rendre invisibles les coups de pinceau et obtenir des demi-teintes délicates et harmonieuses, sans rien perdre de la puissance des contrastes auxquels il attachait une grande importance.

« Voulez-vous, nous disait à ce sujet notre illustre ami, voulez-vous décupler la valeur de votre œuvre au point de vue du clair-obscur? Rappelez-vous que l'ombre extrême et l'extrême lumière, c'est-à-dire le noir intense et le blanc éclatant, étant des exceptions, ne doivent jamais occuper de grands espaces, mais seulement quelques points pour rehausser l'effet: autrement, il y aurait opposition brutale, du blanc au noir, c'est-à-dire dureté; mais n'oubliez pas non plus que sans ces points de *rehaut* les plus riches demi-teintes ne sauraient ac-

quérir toute leur valeur, et que la prédominance de celles-ci ferait alors paraître l'épreuve uniformément grise. »

« Étudiez, nous disait-il encore, étudiez *Rembrandt*, et apprenez de lui le secret des ombres lumineuses et des lumières pleines de demi-teintes ; essayez de répéter dans vos photographies les effets qui vous charment dans ses portraits gravés ; et lorsque, à force de patience et d'observation, vous y serez parvenu, soyez certain que personne n'aura plus rien à vous apprendre. »

Nous aurions voulu clore par ces conseils si sages du Maître notre modeste étude sur l'atelier de l'Amateur ; mais il nous faut bien dire un mot des dépendances, du recul, du matériel, des accessoires, etc., et répondre, avec concision toutefois, aux demandes de conseils qui nous ont été adressées relativement à quelques travaux d'atelier autres que le portrait.

Dépendances de l'atelier.

Sous cette dénomination, nous comprenons :

1° Le *laboratoire*, pièce indispensable, trop connue du lecteur pour qu'il soit besoin de rien ajouter à la description que nous en avons

donnée dans notre *Traité des Excursions.*

2° Le *magasin d'accessoires,* dont la nécessité est évidente si l'on se propose d'aborder l'étude des divers genres plus ou moins fantaisistes dont il sera question plus loin;

3° Le *salon d'attente*, qui peut être, selon les circonstances, un bureau, une salle de billard, un fumoir, une serre ou toute autre pièce attenante à la galerie vitrée.

Il est indispensable, en effet, de pouvoir inviter les personnes qui accompagnent le modèle à vous laisser seul avec celui-ci pour lui éviter, ainsi qu'à vous-même, toute distraction ou préoccupation préjudiciable à la pose.

Il y a, pour la même raison, avantage à ne pas laisser libre l'accès de l'atelier pendant les préparatifs et surtout au moment de *l'exposition.*

Recul.

Grâce à la communication de l'atelier avec l'une ou l'autre de ses dépendances, le *recul* peut être augmenté, selon le besoin, de toute la longueur de celles-ci, ce qui devient précieux pour les groupes, pour des réductions de grands tableaux à une très petite échelle, etc. Dans ce

cas, la largeur de la porte de communication doit être suffisante pour ne pas couper les rayons extrêmes.

L'atelier est-il contigu au laboratoire? On peut profiter de cette disposition pour fixer dans la cloison séparative un objectif dissimulé, ainsi que son obturateur à pose facultative, derrière un ornement quelconque, et photographier un ou plusieurs personnages sans qu'ils s'en doutent. On déclenche avec le pied, la poire de caoutchouc étant cachée, ainsi que le tube, sous un tapis ; ou bien on charge un aide d'exécuter cette opération à un signal convenu.

On gagne encore du *recul* et l'on peut, en outre, produire d'intéressants effets (genre dit *Rembrandt*) et un relief remarquable, en ménageant, dans le fond de l'atelier, à l'une ou l'autre extrémité, une porte E (*fig.* 1), vitrée en verre dépoli ou en verre ordinaire recouvert de papier minéral, avec ou sans imitation de nuages. Ce fond lumineux produit l'illusion d'un ciel plus ou moins pur vu à travers une fenêtre ouverte, surtout si l'on a le soin de figurer les cadres vitrés par deux de ces toiles peintes nommées *demi-fonds*, et dont nous allons dire quelques mots.

Fonds et demi-fonds.

Une toile peinte ou une étoffe de laine de 2^m,50 environ de haut sur 2^m,50 de large, d'une seule pièce et sans couture, constitue *un fond*

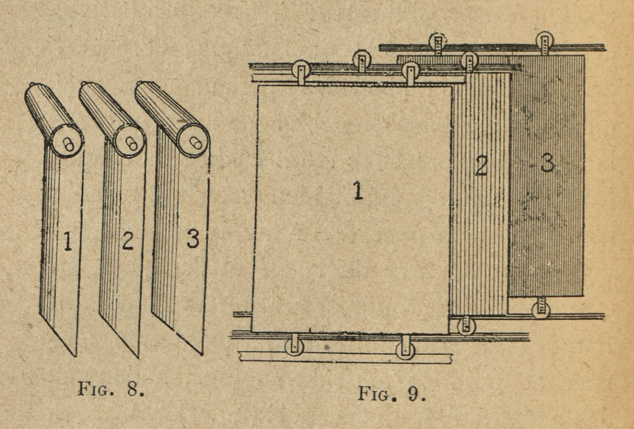


Fig. 8. Fig. 9.

ordinaire, tandis qu'un *demi-fond* n'a guère, généralement, qu'un mètre de large.

Presque toujours la toile ou le drap des fonds et demi-fonds se tend sur un châssis léger quoique résistant; mais plusieurs praticiens préfèrent fixer l'étoffe seulement par en haut, sur un rouleau de bois 1, 2, 3, 4, etc. (*fig.* 8), tandis que le bord inférieur de chaque

fond porte une tringle en fer cousue dont le poids suffit à tendre l'étoffe. Ce système permet de substituer un fond à l'autre plus rapidement qu'avec une série de cadres ou châssis rangés parallèlement les uns derrière les autres et coulissant de l'atelier vers la pièce voisine et *vice versa*, au moyen de rails et de galets à gorge (*fig.* 9). En revanche, les châssis protègent mieux les toiles peintes contre les dégradations.

Un autre système consiste à monter chacun des châssis, *à pivot*, comme une porte, ce qui permet de les rabattre vers le mur de droite ou de gauche.

On peut enfin faire peindre sur une seule toile de 20 mètres et plus tous les sujets, paysages, monuments, marines, intérieurs, teintes dégradées, teintes diverses unies, etc., et monter cette toile, comme celles des *panoramas*, sur deux cylindres verticaux qui permettent de l'enrouler et de la dérouler à volonté. Si les transitions d'un sujet à un autre sont bien ménagées, on obtient ainsi une grande variété de fonds, et l'on a toute facilité pour réaliser le meilleur effet, quel que soit le modèle ou la scène à représenter.

Peinture des fonds.

Un amateur industrieux peut aisément peindre lui-même ses fonds, réflecteurs et écrans pour projections, à l'huile ou à la colle, c'est-à-dire au moyen de blanc de Meudon et d'un peu de bleu en poudre (outremer des peintres en bâtiment) délayés dans une solution chaude de gélatine à 8 ou 10 0/0 (gélatine pour bains, colle de peau, etc.).

La consistance du mélange doit être celle de la crème. Le blanc ainsi obtenu peut devenir *gris perle* par l'addition d'*ocre jaune* et de *brun rouge* en quantité égale à celle du bleu. Au reste, un moyen simple de procéder sûrement consiste à n'ajouter les couleurs que peu à peu et seulement dans la moitié à peine du blanc préparé, de façon à éclaircir la teinte avec tout ou partie du blanc restant, si cela est jugé nécessaire après essai sur une planche ou sur un carton.

Afin d'avoir un mélange bien homogène, ne délayez d'abord les couleurs en poudre qu'avec très peu de blanc liquide, et n'ajoutez ensuite de celui-ci que peu à peu, et toujours en mêlant bien les matières avec une brosse de moyenne

grosseur. C'est, nous le répétons, par l'addition *successive* de la bouillie colorée à la bouillie blanche qu'on obtiendra sûrement le ton désiré.

On procédera de même pour la composition de teintes plus ou moins foncées (bleu de Prusse, brun-rouge et noir de fumée, en proportions que l'expérience indiquera).

L'addition de 5 à 6 0/0 de glycérine rend la peinture moins cassante.

Quant au mode d'emploi des diverses teintes ainsi préparées et qu'on maintient homogènes par l'agitation, il est des plus simples, s'il s'agit d'un fond uniformément blanc, gris clair ou gris foncé : il suffit en effet d'étendre partout à peu près également la teinte en question sur la toile préalablement clouée sur châssis, mouillée avec une éponge et posée à plat sur le parquet. Une grosse brosse à longues soies ou, à la rigueur, un simple balai de foyer permettent d'aller vite en besogne et d'éviter les inégalités d'épaisseur, pourvu qu'on ait soin de croiser les coups de brosse, c'est-à-dire de les donner en long à la première couche et en travers à la seconde.

Les dégradés sont plus délicats à bien réussir, mais ne présentent pas, surtout à l'huile,

de difficultés sérieuses à quiconque sait exécuter un lavis à l'encre de Chine.

Quant aux dessins en grisaille, ils nécessitent évidemment quelques connaissances artistiques; mais comme le fini de l'exécution est ici plutôt nuisible qu'utile, et que ces sortes de fonds demandent à être largement traités, nous ne saurions trop encourager l'amateur de bonne volonté à aborder ces intéressantes compositions dont les grands fusains d'*Allongé* reproduits pas la phototypie nous offrent de si bons modèles : sur le moins réussi de vos fonds unis (gris moyen), charbonnez *grosso modo* l'arbre, le rocher, le lac ou la rivière et les grandes lignes de collines et de nuages, qui rompent la monotonie d'un ciel un peu vaste; passez vos traits au crayon Conté ; enlevez à la mie de pain le fusain ou le charbon désormais inutile; puis, avec la peinture à l'huile ou à la colle ci-dessus formulée, indiquez hardiment d'abord vos grandes lumières, puis vos grands noirs, et adoucissez enfin les contrastes par quelques larges demi-teintes. Éloignez-vous de temps en temps pour juger de l'effet en vous inspirant le plus possible du modèle; mais quand bien même vous auriez commis quelques

fautes, n'hésitez pas à montrer votre essai à un ami plus habile, et priez-le de vous indiquer les corrections indispensables. Essayez, pour le remercier, de faire son portrait avec cette même toile pour fond; et vous serez peut-être surpris l'un et l'autre du résultat. Une autre fois, vous ferez mieux encore ; et par la suite vous n'hésiterez plus à consacrer quelques loisirs à la peinture d'un nouveau fond.

N. B. — N'allez pas commettre l'étourderie, trop fréquente chez certains praticiens novices, de donner pour fond à un modèle éclairé à gauche une toile où les objets représentés sont éclairés à droite !

Voulez-vous, sans grands frais ni efforts, étonner les connaisseurs, peu attentifs? Disposez judicieusement aux endroits voulus, un peu en avant de votre fond, un rocher de carton, un arbuste à larges feuilles ou quelques branches de vigne ou de lierre artificielles, allant se perdre dans un arbre peint médiocrement réussi, le pot de l'arbuste étant dissimulé sous un *tapis d'herbe* (utile pour raccorder le fond avec le terrain). Si votre modèle a un costume quelque peu pittoresque et si vous opérez avec l'*aplanétique* pour avoir la profondeur vou-

lue, soyez sûr que l'épreuve produira une illusion complète, analogue à celle des panoramas où les objets des premiers plans sont vraiment en relief et non pas peints en *trompe-l'œil.*

Les fonds plats unis sont généralement rehaussés d'une draperie à grands plis, avec embrasse à gros glands. Le velours feuille-morte ou grenat, la soie rouge et la peluche de couleur sombre sont les étoffes les plus recommandables.

De l'appui-tête.

Les poses de 20 à 30 secondes n'étant pas rares dans l'atelier avec l'aplanétique diaphragmé, indispensable, comme nous venons de le dire, pour avoir quelque profondeur, il s'ensuit qu'on ne saurait raisonnablement se passer d'appui-tête, malgré toute la rapidité du gélatino-bromure le mieux préparé.

Les divers modèles d'appui-tête sont trop connus pour qu'il soit utile de les décrire ici : le modèle qui rend le plus de services est à double colonne creuse pour enfants et grandes personnes, pour poses assises et debout ; il comporte en même temps qu'appui-tête un appui-

reins; et sa large base est suffisamment lourde pour qu'on n'ait pas besoin de le boulonner dans le parquet.

Réflecteurs.

Nous avons déjà signalé (1) l'inconvénient des réflecteurs (coups de lumière fréquemment exagérés et préjudiciables à la délicatesse du modelé, élargissement fâcheu du point brillant des yeux, etc.), mais nous reconnaissons qu'il est parfois difficile de s'en passer, par exemple, pour éclairer le bas d'une robe noire. On emploiera, en pareil cas, une simple toile de $0^{m},60$ de large sur 1 mètre maximum de haut, peinte en blanc à la colle et tendue sur une châssis léger. Celui-ci est monté comme une psyché, de manière à prendre diverses inclinaisons et à présenter soit le recto peint en blanc (temps sombres), soit le verso peint en bleu (temps clairs).

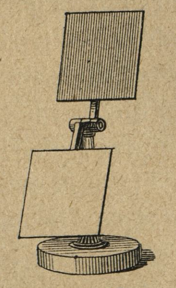


FIG. 10.

(1) *Traité des excursions.*

On peut encore monter sur le même support (*fig.* 10) deux écrans, l'un bleu pour le visage, l'autre blanc pour le bas du vêtement.

Tapis.

Un assortiment de fonds entraîne un assortiment de tapis, car on ne peut raisonnablement employer un tapis ordinaire d'appartement avec un fond de paysage. Un tel fond exige un tapis sablé, un tapis d'herbe, ou d'herbes, de roseaux et d'eau, voire même de glace pour figurer une scène de patinage, une promenade en traîneau, etc. Le sable, l'eau et la glace sont peints à la colle sur une toile raccordée avec un tapis d'herbes.

Quant aux tapis ordinaires pour fonds unis, ils seront de préférence en laine et d'une nuance distincte des vêtements du modèle, afin que ceux-ci se détachent suffisamment, mais sans violents contrastes.

Sièges et accessoires de pose.

Appropriez de même les sièges au fond et au modèle : siège rustique avec un fond de paysage,

fauteuil pour un vieillard, fumeuse pour un jeune élégant, etc. Voilà l'essentiel, car le plus beau siège du monde ne paraît guère dans un portrait bien compris ; et il devrait en être de même des accessoires de pose si nuisibles, en général, à l'*unité*, cette qualité maîtresse de toute composition, et si employés encore, cependant, jusqu'à l'abus, par tant de praticiens d'ailleurs habiles.

Ce n'est donc pas en vue du portrait, mais seulement pour des scènes de genre, d'histoire, de drame ou de comédie (à trois personnages au plus), que l'amateur peut avoir à se procurer, au fur et à mesure du besoin, un certain nombre de meubles de styles variés, de tentures, d'armes, d'armures, de costumes anciens, d'objets rustiques (rochers, troncs d'arbres, etc., en carton), faciles d'ailleurs à confectionner soi-même, joujoux, bibelots divers, etc., etc., que le goût de chacun lui indiquera selon le sujet à traiter.

Un joujou quelque peu original, ne fût-ce qu'un ballon polychrome, est toujours utile pour amuser l'enfant qui va poser, pour lui donner confiance et le disposer favorablement.

Mire ou fixe-regard.

Il est indispensable que le modèle, l'enfant surtout, ait sous les yeux, durant la pose, un objet intéressant, capable d'éveiller sur sa physionomie une expression agréable et de fixer son attention et par suite son regard à la hauteur, à la distance (quelques mètres) et dans la direction voulue.

Chaque spécialiste a sa mire à lui : *polichinelle* dont un compère tire la ficelle par derrière, petit oiseau mécanique qui chante ou pour lequel on fait chanter par un compère caché, etc.

Pour les personnes sérieuses, la mire n'est souvent qu'un simple carton blanc portant *en noir*, un chiffre, une lettre ou une carte de visite.

Dans quelques riches ateliers, la carte fixe est remplacée par un album mécanique qui fait passer rapidement, sous les yeux du modèle, une collection de célébrités politiques ou théâtrales ; et même, ô prodige de l'art, la mécanique de certains de ces albums ralentit complaisamment son mouvement pour la célébrité que le modèle paraît regarder avec le plus de satisfaction !

Il est encore un objet auquel une jolie femme

manque rarement de sourire : c'est son propre visage. Ne négligez donc pas de lui présenter comme mire..... un simple miroir.

Appareils photographiques d'atelier.

La chambre ordinaire peut, à la rigueur, convenir pour l'atelier, bien qu'une chambre plus massive soit préférable. L'un des modèles les plus recommandables, est la chambre à double soufflet, à long tirage par conséquent, dans laquelle l'objectif peut se monter intérieurement sur le corps du milieu, l'avant-corps l'abritant des reflets et réverbérations nuisibles. Veut-on copier un cliché par transparence ou l'agrandir ? On n'a qu'à disposer ce cliché en bonne lumière dans un cadre *ad hoc*, au lieu et place ordinaire de l'objectif, c'est-à-dire à l'extrémité antérieure de la chambre. A-t-on besoin d'un long tirage ? le double soufflet vous donne toute satisfaction à cet égard, l'objectif étant reporté du corps médian à celui de devant.

Châssis multiplicateurs pour deux cartes album ou de visite sur la même plaque, châssis à rideau, imperméables à la lumière, d'une coïncidence parfaite, *glace* dépolie et non pas verre

dépoli, bascule facultative (en user le moins possible), crémaillère *double* assurant le parallélisme, etc., tout cela est trop connu du lecteur pour qu'il soit besoin d'en dire davantage.

Le pied en bois (plutôt qu'en fer, celui-ci étant exposé à vibrer sous l'influence des trépidations de la rue) doit être en rapport avec la force de la chambre, et plutôt massif, quoique facile à déplacer, étant muni de galets, et à faire fonctionner au moyen d'une manivelle et d'un volant d'inclinaison.

Pour les copies de cartes, plans, tableaux, etc., préférer un *pied-table* mobile sur rails parallèles ainsi que le chevalet à reproductions.

Comme objectifs, l'*Aplanétique*, ou bien, s'il s'agit d'instantanées ou de poses très courtes, l'objectif *extra-rapide* à portraits muni d'un obturateur *Guerry* ou d'une guillotine; pour les autres travaux, le grand angulaire *panoramique* ou l'aplanat ordinaire; loupe combinée à vis d'*Archimède* pour mettre au point; verre jaune travaillé optiquement pour copier certains tableaux de tons inégalement photogéniques, etc.; voilà, sommairement désignées, les pièces essentielles d'un appareil d'atelier bien compris et propre à tous les travaux.

Travaux qui s'éxécutent dans l'atelier.

Nous ne donnerons ici, selon notre promesse, que quelques conseils complémentaires sur les divers travaux qui s'exécutent dans l'atelier : portraits, groupes, copies de tableaux, etc., ces sujets ayant déjà été traités dans un autre ouvrage (Voy. *Excursions*). Nous ferons, toutefois, une petite exception en faveur des *cartes russes* dont plusieurs de nos lecteurs nous ont prié d'indiquer le mode d'obtention encore peu répandu, et des *tableaux de genre*, trop négligés, croyons-nous, par l'amateur, et si dignes cependant de son attention.

A cause de l'intensité évidemment moindre de la lumière dans la galerie vitrée, la pose doit être sensiblement augmentée par rapport à ce qu'elle devrait être au dehors : doublée ou triplée pour le moins, en général, et souvent décuplée selon l'exposition, la hauteur du vitrage, la nature du verre et l'état de propreté de celui-ci, l'épaisseur et la couleur des stores et rideaux, etc.

On choisira, en conséquence, pour les portraits et groupes, les plaques les plus rapides, telles que celles de Guilleminot, Lumière (étiquet-

tes bleues), et autres bonnes marques françaises universellement appréciées, car on ne fait pas mieux aujourd'hui à l'étranger.

Pour les copies de tableaux et surtout de cartes, plans et gravures, etc., on préférera au contraire les plaques lentes, beaucoup moins sujettes au voile sous l'influence d'un développement prolongé. Le mieux serait bien d'employer le procédé au collodion incomparablement plus fin que le gélatino-bromure; mais ne prêchons-nous pas un peu dans le désert? N'insistons pas.

Si, pour copier une gravure et éviter le grain du papier, l'on se sert d'un châssis-presse, un point important à observer c'est d'abriter plus soigneusement que jamais l'objectif sous un voile noir, à défaut d'un avant-corps ; autrement l'image de cet objectif se réfléchit dans la glace du châssis-presse et vient troubler la netteté de l'image de la gravure. Il en est de même des réflexions du vitrage de ciel et en particulier des fers à T sur la même glace, réflexions qu'il faut absolument éviter par une orientation convenable ou au moyen d'écrans.

On se souviendra enfin qu'on ne peut obtenir d'images absolument correctes, surtout pour les

grands formats, que sur des glaces planes : tel de nos grands *Panoramiques* n° 1 auxquels d'habiles opérateurs font donner, comme à la *Banque de France* et à la Compagnie des chemins de fer d'Orléans, des images d'un mètre, irréprochables sur glace, semblerait sûrement défectueux, si l'on opérait sur *verre*, celui-ci étant *toujours* gondolé.

Cartes russes.

On nomme ainsi des portraits-vignettes ou cartes dégradées sur fond noir. Pour les obtenir, on se sert d'un fond très sombre ou brun rouge, et l'on éloigne le modèle d'au moins deux mètres de ce fond, de façon que le portrait convenablement éclairé se détache vigoureusement sur la masse d'air interposée. Pour cela, et contrairement aux règles habituelles, il est nécessaire que les vêtements soient de couleur claire, très photogénique (toilettes de bal, de mariées, etc.), autrement le modèle semblerait collé au mur. L'emploi du réflecteur est ici presque indispensable.

Le dégradé s'exécute généralement après le

tirage sur papier, au moyen d'un dégradateur Persus opaque au centre et frangé sur ses bords à l'inverse des dégradateurs ordinaires ; mais on peut produire le dégradé directement sur le cliché en interposant entre l'objectif et le modèle ou dans la chambre noire, entre l'objectif et la plaque sensible, un écran noir dont le centre est découpé en ovale et frangé au besoin sur les bords.

Portrait triplex.

Nous ne mentionnons ici cette nouveauté (?) que pour répondre à la demande récente de plusieurs de nos lecteurs. Le portrait triplex consiste en trois têtes de même grandeur, du même modèle, en trois poses différentes : face, profil et trois-quarts, collées sur un même carton, celui-ci pouvant se replier comme un triptyque.

A quand le portrait *quadruplex* vu de 3/4 par le dos, 3/4 ordinaire, face et profil ?

Rappelons à propos de ces fantaisies, le portrait *réfléchi* d'A. Thouret de joyeuse mémoire : un frais minois, le rire aux lèvres, avec de belles épaules réfléchies dans un miroir tout proche. C'était gracieux et de plus spirituel, ce qui ne gâte jamais rien.

Tableaux de genre.

Sans nous dissimuler les difficultés que l'amateur est exposé à rencontrer dans cette voie, non pas nouvelle, mais peu explorée encore, nous croyons sincèrement qu'on aurait tort de s'en laisser détourner par ceux qui, les premiers, l'ont abordée avec des moyens insuffisants, et alors que la question n'était pas mûre.

Nous n'oublions pas, en effet, que d'habiles spécialistes, comme M. Disdéri, dont nous ne mettons nullement en doute le sentiment artistique, ont échoué et avoué leurs échecs (1). Mais, d'abord, en 1862, on ne connaissait pas le gélatino-bromure avec lequel l'instantanéité n'est plus qu'un jeu ; il fallait poser longtemps et se hâter d'employer la plaque avant sa dessiccation qui préoccupait forcément l'opérateur, et l'obligeait presque toujours à se contenter d'un à peu près comme attitude ou expression.

D'autre part, M. Disdéri, alors en pleine vogue et très affairé, avait-il vraiment les loisirs nécessaires à de patientes études? Nous ne le croyons pas. Son tempérament nerveux et son habitude

(1) Disdéri. *L'Art de la Photographie*. Paris, 1862.

de gesticuler, de sautiller constamment devant le modèle n'étaient-ils pas de nature, comme nous nous le figurons, à troubler, par exemple, le recueillement de sa *Marie Stuart* implorant le ciel ?

Enfin le choix d'un modèle comme Mme *Ristori* n'était-il pas, malgré les apparences, plus nuisible que favorable ? Comment obtenir, en effet, d'un acteur ou d'une actrice de profession et de grand talent une docilité suffisante et en particulier l'oubli des traditions théâtrales : exagération des gestes, affectation dans le maintien ou dans l'expression, etc., toutes choses admissibles et même nécessaires, paraît-il, au théâtre, mais inacceptables ailleurs, particulièrement dans un tableau destiné à être vu de près, examiné et critiqué ?

Ces quelques considérations nous semblent de nature à diminuer déjà la portée des objections qu'on pouvait faire jadis à la photographie de genre : voici, maintenant, d'autres arguments non moins rassurants, à notre avis, et après lesquels l'hésitation ne nous semble plus permise.

Les comédies de salon et les bals travestis sont de plus en plus à la mode ; tous les exercices du corps qui fortifient la jeunesse ont été

remis en honneur ; jamais on n'a vu pareille profusion de costumes de fantaisie.

D'autre part, des instruments de plus en plus parfaits et des préparations de plus en plus sensibles permettent de pratiquer l'instantanéité jusque dans l'atelier. Nous en avons la preuve dans la plupart des groupes d'acteurs si bien saisis dans leurs rôles à succès par d'habiles portraitistes comme *MM. Chalot*, *Nadar*, *Pirou*, *Waléry*, *etc.*, groupes remarquables et que nous admirons, mais où l'on sent la préoccupation de chacun d'attirer également l'attention et de ne vouloir, par conséquent, être sacrifié à personne, comme l'*Art* l'exigerait. On ne peut donc pas dire que le moment n'est pas venu, pour l'amateur, d'appliquer ses connaissances artistiques à la composition de ces mille tableaux dont la comédie, le bal, l'escrime, la lutte, les bains de mer et les escalades alpestres nous offrent le sujet. On ne saurait nier davantage l'intérêt ou l'agrément de ces représentations.

Quoi de plus amusant à tenter, par exemple que la présentation de *Thomas Diafoirus* à *Angélique*, ou plus simplement, que la fourberie de *Scapin* découverte par sa victime, *Géronte*, au

moment où celui-ci, ahuri et furieux, se risque à passer la tête par l'ouverture du sac ?

La *Gavotte* et la *Pavane* ne prêtent-elles pas aussi singulièrement à l'étude de gracieux mouvements et de nobles révérences, sous de riches costumes à effet ?

Observez de même le salut sous les armes, certaines phases d'un assaut, une lutte à main plate, un départ de coureurs prêts à s'élancer au signal convenu, un passage difficile dans les rochers, l'emploi de la corde, etc., tous sujets particulièrement propres à faire valoir soit le talent, soit la grâce, la beauté ou la forte musculature d'un modèle.

Essayez donc de photographier quelqu'une de ces scènes à votre convenance et dans vos moyens, comme personnel, costumes et accessoires de pose. — Choisissez, bien entendu, des acteurs qui aient au moins le *physique de l'emploi* et qui veuillent bien se prêter à une répétition préalable. Inutile de rechercher des costumes neufs : les vieux sont même de beaucoup préférables, comme dessinant bien mieux les formes ; et quant aux décors du fond, nous avons vu que leur préparation est des plus simples.

Sans doute tout n'ira pas d'abord aussi bien ni aussi vite que vous le désireriez ; mais à une deuxième ou à une troisième épreuve il y aura progrès ; chacun aura appris à garder son sérieux ; les gestes seront plus naturels et les expressions plus vraies.

Ne détruisez pas un cliché d'étude sans en tirer de suite, au papier gélatino-bromure, une de ces épreuves qui ne demandent pas plus de cinq minutes et dont vous vous servirez pour faire comprendre à vos acteurs les corrections que vous désirez apporter dans les études suivantes.

Un excellent exercice, très propre à développer en nous le sentiment de l'art et à guider nos premiers pas dans cette voie difficile, c'est la reproduction des œuvres remarquables de la peinture, de la sculpture ou du dessin au moyen de modèles vivants groupés comme dans l'œuvre originale. Gustave Doré abonde en sujets recommandables à ce point de vue. Son dessin de *la Cigale et la Fourmi*, celui du *Pêcheur et Petit Poisson* ont heureusement inspiré un jeune amateur de notre connaissance, trop modeste, et qui ne veut pas être nommé ; mais M. Bucquet l'auteur de tant de scènes charmantes, M. Londe

qui s'est également distingué dans la composition d'intéressants tableaux de chasse, M. de B.... dont un grand nombre de nos lecteurs ont pu voir et admirer comme nous les photographies de tableaux vivants, d'après Cot, Emile Bayard, etc., ne nous en voudront pas, nous l'espérons, de citer leur nom et leur exemple à l'appui de notre thèse. Nous souhaitons cependant aux imitateurs de M. de B... une chance plus égale dans le choix de leurs figurants.

N'omettons pas, en terminant, de faire ressortir l'utilité de telles études dans l'atelier, pour s'habituer à composer rapidement une scène champêtre au cours d'une excursion, afin d'animer un paysage peu intéressant par lui-même, mais excellent comme cadre à un tableau de genre. Trop de photographies, malheureusement, nous prouvent chaque jour combien l'amateur, en général, a encore de progrès à réaliser à l'égard *de la composition*. C'est là, nous le répétons, le côté faible ; c'est sur ce point particulier qu'il faut diriger l'effort de tout amateur jaloux de devenir un artiste.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Imp. Paul Dupont. 131.6.89.